

氏 名	栗本 高行
学 位 の 種 類	博士 (芸術)
学 位 記 番 号	甲第 56 号
学 位 授 与 日	平成 26 年 3 月 23 日
学位授与の要件	学位規則第 4 条第 1 項該当
論 文 題 目	「現代書」の理念を求めて ー日本の書表現における「前衛」概念の行方と漢字かな交じり 文体の今日的展開ー
審 査 委 員	主 査 教 授 本江 邦夫 副 査 教 授 諸川 春樹 副 査 五島美術館 理事・学芸部長 名児耶 明

内容の要旨

本論文は、日本の近現代における書作品の表現に焦点を当て、その背後に潜む作家の思想や制作理念を明らかにすることを主眼とした研究を叙述したものである。とりわけ、従来は美術史的な観点から省みられることの少なかった敗戦後期の書の様式を詳細に分析し、記述することによって、書家の創造行為を、同時代に進行した美術の動向と並べて語りうる基盤を整えることを目指した。

第 1 章において、「現代書」を語るための見取り図となる情報を、明治開国期における中国書法の流入から、太平洋戦争終結後の書壇形成までの道程を俯瞰的に叙述することにより提示した。昭和前期までの「現代書」は、中国大陸から到来した古典籍や文字学や書法を受容することで、格調高い文字の表現を実現した漢字の書の作家たちによって主に担われていた。しかし、太平洋戦争が日本の敗北という結末を迎え、アメリカによる占領統治が始まると、日本の書家も、欧米の美学やモダン・アートの動向を看過できない情報として摂取するようになり、さらに新しい表現が生まれた。実は、戦前戦中にも、東洋学的な教養の中に安住するだけではなく、西洋からもたらされた美術、とりわけ抽象絵画に目を向けていた先駆的な書家たちがおり、その代表格として挙げられるのが、比田井天来と彼に学んだ弟子たちであった。後者は「書道芸術社」を結成して、全国規模での新しい書の運動を展開した。

第 2 章から第 3 章にかけて、大戦前後の時期に、歴史に類例のない表現を巧みなスローガンを用いて世に問い、日本の書の爆発的な発展に寄与した巨匠の存在とその作品を論じた。具体的には、「近代詩文書」を提唱した金子鷗亭、「少字数書」を創始した手島右卿、「前衛書」と呼ばれるきわめて実験的な表現に踏み出した比田井南谷と上田桑鳩ならびに宇野雪村である。彼らは、かつての「書道芸術社」の中核を成す書家でもあった。

第 4 章では、上田桑鳩に直接学びながらも、やがて書壇の機構から飛び出し、美術との明確な類縁性の下に書の前衛表現を展開した森田子龍と井上有一の書業に言及した。二人は、欧米のコンテンポラリー・アートに比肩する評価をはやばやと獲得したが、森田は、漢字の形象の底に潜む「東洋的なもの」の魔力に次第に惹きつけられていき、井上は、線だけで構成する書に限界を感じて、文字を根底から問い直す「一字書」に方向を転ずるなど、両者の作風は多様な振幅を見せた。

第 5 章は、最終章であることもあり、日本の書の未来像へ向けた筆者の提言を示唆する話題を扱った。すなわち、漢字の書、かなの書、そして「前衛書」の三つの要素が交叉する、「漢

字かな交じり文の書」の可能性を提起したと考えられる作家たちの仕事を検証した。千代倉桜舟と大澤竹胎は、かな文字を素材とした作品を集中的に制作し、漢字の姿を表現の原像に据えた数多の前衛書作家とは異なる路線を明瞭に示した。彼らの表現は、「近代詩文書」と「前衛書」のいずれにも分類しがたい特徴があり、その境を攪乱するものである。また、青木香流は、「少字数書」の大家である手島右卿の様式の呪縛から脱して、次第に「近代詩文書」へと制作の軸足を移した作家であるが、最終的に、現代文を素材として文字を書きながらも、伝達性を伴わない不思議な多字数作品に到達している。そして、最後に井上有一の存在を再び話題に取り上げ、前衛的・抽象的な作風や一字の書を経過してきた彼が、晩年には「漢字かな交じり文の書」に取り組み、高度な精神性を兼ね備えた実験作を数多く産み出した経緯を論じた。

総じて、敗戦後期に新しく誕生した現代書の三大ジャンルと目することのできる、「近代詩文書」、「少字数書」および「前衛書」をめぐり、その具体的な発明の現場を創始者の言説とともに検証する作業に最も大きな紙幅を割いたと言える。そして、いずれの分析の過程においても、各作家が有する書の古典との距離感覚を縦軸に、芸術としての書が孕む文学的性質にどう対処したかを横軸にして、三者の特質を浮き彫りにすることに意を砕いた。

その結果明らかになったこととは、一口に「前衛派」とか「現代系」と括られる書家たちも、各自の資質に応じた古典を歴史のさまざまな場面から見出して、既存の文字からの飛躍や創造の糧とした事実である。現在の創作の現場からは異論も出るかもしれないが、古典を何らかの仕方で克服する術を見つけることなしには、書を他の芸術分野、特に美術に伍する表現に鍛え上げる途は開かれなないと考えうる。そのためにも、近現代の書家の苦闘の痕跡をつぶさに辿る視線が必要である。戦後書の地平に広がっていたのは、結社ごとのまとまりはあるものの、必ずしも均一な思考の風景ではなかった。それゆえ、個の自律と表現の多様性の確保によって、日本の書を覆う組織の論理を打開することは急務であると結論できる。

審査結果の要旨

仕事柄、県展の審査に呼ばれることがよくあります。審査の対象はふつうは絵画と彫刻、それに工芸ですが、ときにそこに書と写真が加わります。するといつにもまして厄介な審査となります。まず書と写真は出品点数が圧倒的に多いのです。絵画、彫刻、工芸を合わせて200点くらいのときに、書と写真はそれぞれが1,000点を超えたりします。これはそれだけ、実践者も愛好家も裾野が広いということですから、これ自体は否定すべきことではありません。

問題なのは、これはとりわけ書について言えることですが、美的判断の基準が不安定になることです。絵画、彫刻、工芸を見る目で、何とか写真は見ることはできても、書の場合はそうはいきません。いきおい、書にかんしてはその道の専門家に判断を委ねることになります。そうしないと、ただ自分の感覚、ほとんど山勘だけで選ぶことになり、しかもこれが書にかんしては当てにならないのです。興味深いのは書を見る方々には、美術つまり絵画、彫刻、工芸を判断するのに、こうしたためらいがないことです。これが意味するのは、美術にたいする判断基準はそれなりに明快だが、書は別物だということです。ここで、だから書は美術ではないと断言できれば話は簡単で良いのです。しかし、都美館にしろ国立新美にしろ、そこで催される団体展のほぼ3分の2が書道展であるとの厳然たる事実を目の当たりにすると、そうした切捨てをするわけにもいきません。書は美術なのか、美術ではないのか？ 一つだけはっきりしているのは、一般的な書道の制度は華道等のお稽古事のそれにととても近い、要するにピラミッド状の集金制度に依存しているということです。しかし、だからといって書一般は美術ではないと言い切るには、わが国の（実質は近代）美術館に、今は中止されているにしろ、すでに書の収集がある現状を鑑みれば、よほどの覚悟が必要となります。そこで、既成の美術の文脈に何とかして書を、具体的にはその先端部分、いわゆる現代書だけでも取り込むわけには行かない

か、ということになります。栗本高行さんの提出論文『「現代書」の理念を求めて』の出発点はまさにここにあったかと思われませんが、これによって県展の書の問題点が解消されたかと言うと、そんなことはけっしてないと言わざるを得ません。やや乱暴な言い方ですが、判読性を前面に押し出そうとしない現代書というのはすでに立派に美術でもあり、その作例を前にして客観的な判断を下すことは近・現代美術を専門とする者にとっては、たぶん実に容易なことです。実際、現代書にはその視覚的かつ知的な明晰さで見る者の胸を打つものがたくさんあります。ところが県展にはそうした現代書はまず出てきません。それが出てこないところで書の隆盛がある—これまた私たちの否定しがたい現実です。

少し前置きが長くなりましたが、栗本論文の最大の持ち味は、小山正太郎による明治以来の、畢竟文字（文学）でしかない「書は美ならず」の決め付け—その結果、東京美術学校にいまだに「書」の専科はない—に対する、前衛書ないし現代書に依拠した、緻密な論理と広範な資料調査を駆使した徹底的な意義申し立てにあります。これが結果として、近・現代書にかんして、「書」という大きく複雑な、それでいて一つの「村」でしかない分野の縛りを解かれた、今日望みうる最良の仕事をもたらしたこと—これは幾重にも強調されねばなりません。

「書は美ならず」の決め付けにたいする栗本さんの反駁の要点は、それがあくまでもいまだ抽象を知らない、具象絵画の視点からなされたものであることを指摘し、それを相対化するところにあります。

《ところが、現代の美術には抽象絵画も存在し、小山の視野を遥かに超えた地点で、イメージの純粋な作用というものが問われてきた歴史の蓄積がある。そうした実状の中から書を改めて見つめ返すとき、むしろこれは、具象絵画ではなく、抽象絵画と造形面で対等に張り合う可能性がある表現の領野ではないかという、新しい言い分が成り立つのではないだろうか。書は、人跡未踏の地や想像上の文物を眼前に髣髴させることはないにしても、線の姿態や文字の形象によって、純粋なイメージを伝えうるからである。》(p. 5)

書、とりわけ現代書を一種の抽象絵画と見なす立場は実に明快で、ちょっと反論のしようもないように思われます。しかし、ここで書の宿命ともいうべき判読可能性の視点が入り込んでくると、事態はにわかには急変して不分明なものとならざるをえないことは誰の目にも明らかなことでしょう。こうした視点はすべて具象的なものとして即座に排除する、とりわけ絶対的な抽象絵画にはこの厄介な問題は生じようがありません。書と抽象絵画は決して同一ではないのです。その差異をどのように論理化し、言語化するか、これは栗本さんの今後の課題であり、この前人未踏の分野をこの俊秀がどのように突破するか大いに期待するところです。

近・現代書、とりわけ戦後の前衛書のさまざまな動向を整理し、客観的に描写したことでまず高い評価を受けるに値する栗本論文ですが、書の作品批評にかんしても際立って新しい方向性を打ち出していることにも注目すべきです。ラングとパロール、シニフィエとシニフィアン、連辞関係と連合関係の対立的共存に基づくソシユール言語学を援用しつつなされる、その議論には傾聴すべきものが多々あります。たとえば井上有一の書の特徴付けるある種の空間性について彼は次のように指摘します。「それは、素材となっている漢詩の線状の展開を処々で妨げ、言語のシンタックスを破壊する性格を持つとともに、書き手の生命運動と一体になった言葉の生成過程が噴出する「瞬間」の、活き活きとした痕跡をとどめたものである」(p. 135)と。

数多くの書道展の展評に頻出する、関係者にしか分からない独白めいた感想に辟易している身に、栗本さんが切り開きつつある批評の言語がいかに清新なものであるか、いまさら言うまでもないでしょう。その見事な一例を、これまた井上有一の《愚徹C》、つまり1957年の第4回サンパウロ・ビエンナーレに出品されたのがきっかけでハーバート・リードの『近代絵画史』に、おそらく判読性にかんするいかなる考慮もなく掲載された作品にかんする、次のような実に行き届いた記述に見ることができます。

《「愚」と「徹」、二つの漢字の姿を構成する野太い墨線が、大空間の中で荒々しい筆さばきを見せつけている。全身を駆使しなければ文字を展開できないほど、面積の広い紙の上に書いたにもかかわらず、画と画の間に余白がほとんどなく、しかも「愚」から「徹」へと至る部分の流れが癒着し、複雑に絡み合っている。「徹」の字を書こうとしたところで、字画がじゅうぶんな行き場を失ってしまったようにも見え、最下辺に近づくに従って、線が異様な凝集力を示す。奔放と評するにはあまりにも自暴自棄な筆遣いで記されているために、一見して「愚徹」と判読することは、まずもって不可能である。したがって、当該の漢字が有する記号としての側面、意味論的な次元での機能を、この書は度外視していると言える。だが、作品を「読む」態度とは対照的に、全体を一つのイメージとして「見た」場合、その印象はきわめて鮮烈なものとなる。普段よく目にしている「愚」や「徹」の漢字が、ほとんど抽象絵画かと思ふほど、文字としての具体性や自己同一性を欠いた不定形な映像の一步手前へと向かって押し流され、見事な具合に形状変化を遂げている。筆遣いは破格だが、紙の上に定着されたイメージが放つ効果は、けっしてでたらめではないと感じられる。》(p. 76)

長い引用でしたが、ここに見られる判読性とイメージ性と空間性の複合的な視点は、従来の「書」批評にはなかなか見られないものであり、ここに現代書にかんする言説の新たな地平が切り開かれつつあることは自明のことのように思えます。ここではその魅力の一端にしか触れることができませんでしたが、栗本高行さんの提出論文『「現代書」の理念を求めて』はこの分野が待ち望んでいた、「書」批評のまさに新時代を告げる労作と言えるでしょう。

(本江 邦夫)